

A MEMÓRIA DO NARRADOR EM *O ARREBATAMENTO DE LOL. V. STEIN*

Maria Sílvia Antunes Furtado¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar alguns aspectos do memorialismo literário, mais precisamente as suas particularidades no romance do século, XX. Para fins de delimitação do escopo deste artigo, o estudo se restringirá à análise dos aspectos da memória do narrador em “O deslumbramento de Lol. V. Stein”, de Marguerite Duras.

Palavras-chave: Escrita, memória, literatura francesa.

Abstract: This paper aims to examine some aspects of literary memorials, more precisely on the novel of 20th century. For the purpose on delimiting the scope of this article, the study will be restricted to the analysis of the memory of the narrator in “The wonder of Lol V. Stein” by Marguerite Duras.

Keywords: Writing, memory, French literature.

O romance, no século XX, passou por uma transformação. A narrativa literária ultrapassa os limites estabelecidos pelo cânone até então. O presente trabalho tem por objetivo analisar alguns aspectos do memorialismo literário, mais precisamente as suas particularidades no romance do século, XX. Para fins de delimitação do escopo

¹ Doutoranda do Curso de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

deste artigo, o estudo se restringirá à análise dos aspectos da memória do narrador em “O arrebatamento de Lol. V. Stein”², de Marguerite Duras.

O memorialismo literário, no século XX, tem um representante emblemático: a obra proustiana “Em busca do tempo perdido”, pois torna indefiníveis os limites biográficos e narrativos na construção da narrativa literária. A narrativa em primeira pessoa parcializa a visão do narrador. Há opacidade da realidade, em relação aos ideais do Realismo, que pretendiam revelar a vida em sua essência. A realidade ficcional emerge da construção recordativa, que já foi modificada, que só existe enquanto força literária. O real enquanto realidade passa a existir a partir do ficcional, que ganha força do real. Não se busca mais uma linearidade narrativa, oferecida à verossimilhança. A literatura se revela “esburacada”, em fratura, abrindo vieses de leitura singulares no narratário. A leitura passa a ser convocada em uma perspectiva de verticalidade.

O início do século XX configurou-se como momento das experimentações literárias, do nascimento dos manifestos vanguardistas; a escrita automática abria as portas para a possibilidade de uma nova estética literária, que valorizava os restos, os destroços, as sobras, o que é da ordem do inconsciente. A psicanálise freudiana veio revelar que o “eu não é o senhor de sua casa”, que há algo que fala, para além do sujeito. Há algo que fala em cada um e que é da ordem do desconhecido. Essa perspectiva inaugurava outra possibilidade de entendimento e de aceitação da realidade e da verdade. Em um momento em que a ciência mostrava-se positivista, em que se buscam comprovações da veracidade dos fatos, a Psicanálise abre um viés para se pensar o sujeito não mais como sujeito do conhecimento, mas como aquele que desconhece a sua própria verdade.

Embora a Literatura e a Psicanálise tenham objetos e objetivos diferentes, elas têm um ponto de contato: ambas trabalham nos interstícios da língua. Sem a pretensão de desenvolver esse ponto, fica o registro de que ambas trabalham com a língua, embora o compromisso que estabeleçam com a ela seja o de acolher os seus efeitos, no caso da Poesia, e o de subvertê-la no caso da Psicanálise.

² Observa-se que o romance de Marguerite Duras, “Le revissement de Lol. V. Stein” foi traduzido pela editora brasileira como “O deslumbramento de Lol. V. Stein”. Utilizaremos, doravante, a tradução não-oficial “O arrebatamento de Lol. V. Stein”, que melhor traduz a experiência da protagonista do romance.

A partir de Freud, portanto, os sintomas, os atos falhos, os chistes e os sonhos não passam mais despercebidos, eles falam – através do que ele denominou de processo primário – e são a possibilidade de acesso ao inconsciente.

O início do século XX, portanto, traz as ressonâncias das descobertas freudianas; isso terá repercussão na literatura, nas artes plásticas e em outros campos de conhecimento. Neste século de mudanças, de acolhimento de um sujeito incognoscível, há espaço para o acolhimento de obras literárias que têm de ser decifradas. Buscam-se os efeitos da literatura sobre o leitor, do que ela é capaz de suscitar a ele, mais do que oferecer-lhe informações.

A obra de Marguerite Duras, produzida entre 1943 e 1995, tem uma proximidade com a estética do *nouveau roman*, produção literária que surgiu na França na década de 50 e que tem em Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute seus grandes representantes. Essa estética vem subverter os processos narrativos até então vigentes. O livro *Pour Un Nouveau Roman* (1963), de Robbe-Grillet traz vários ensaios que mostram as características dessa tendência.

As décadas de 50 e 60 foram permeadas por um experimentalismo; ao lado do *nouveau roman* surge, no cinema, a *nouvelle vague* que tinha na “teoria autoral” o sustento dessa estética e foi criada em 54, por François Truffaut. Para ele, o filme deveria imprimir a visão pessoal do diretor em relação à sociedade; nas artes cênicas, tem-se o *teatro do absurdo*, criado por Ionesco. Essas estéticas são marcadas por uma subversão estrutural e sinalizam fortemente o estilo dos seus autores.

Segundo Muller (2004, p. 131), embora a revista “Espirit” associe Marguerite Duras ao movimento do *Nouveau Roman*, a própria autora sempre negou esse pertencimento. Há traços em Duras, principalmente no que diz respeito, segundo a autora, “à mobilidade focal do escritor, à repetição voluntária, à ruptura da ilusão referencial e à preocupação com a própria escritura. Assim como os novos romanistas, Marguerite Duras também realiza uma representação da representação, considerando as múltiplas possibilidades do real, mesmo contraditórias”.

Os romances de Duras trazem a marca do que, em *O grau zero da escrita*, Barthes (1989) chamou de escritura. Ele afirma que a partir dos fins século XVIII a forma literária “se turvou”, perdeu sua transparência e a Literatura ganhou uma “linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada simultaneamente como sonho e como ameaça”. Nesse sentido, vamos mergulhar nas águas turvas da narrativa durassiana e buscar conceitos sobre a memória em teóricos como Bergson,

Walter Benjamin e Sigmund Freud para tecer uma perspectiva do que poderia se colocar como memória do narrador no romance “O arrebatamento de Lol. V. Stein”.

Na história da Literatura, conhecemos o episódio que levou Gustave Flaubert aos tribunais e, ao lhe perguntarem quem era “Madame Bovary”, personagem adúltera de seu romance, ele respondeu: “Madame Bovary c’ est moi”. Anos mais tarde, em uma declaração – na esteira dessa declaração bombástica Flaubert – Marguerite Duras diria: “a escrita, sou eu”.

Se partirmos da afirmativa de Duras, certamente a sua melhor biografia é o livro “Escrever”, de sua autoria. Ali, ela e a escrita se estabelecem topologicamente, sem que saibamos ao certo, de quem é a invenção, a criação, de quem ou o que engendra quem ou o que. A pergunta que se pode fazer é: Marguerite Duras escreveu sua obra ou ela se tornou Marguerite Duras depois que essa escrita a habitou? Em Duras, seguindo as pistas de Barthes (1989, p. 13), “a escrita é um exercício de domesticação ou de repulsão face esta Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente em seu caminho, que ele tem de encarar, enfrentar, assumir, e que não pode nunca destruir sem se destruir a si mesmo como escritor”. Podemos afirmar, com Barthes, que a literatura, em sua radicalidade, não é a expressão de um estilo, mas é seu lugar de convocação do escritor? O escritor, assim como Édipo, assume a autoria de seu ato; Édipo “não-sabia”, mas mesmo assim não se sentiu menos responsável por seus atos quando furou os olhos e saiu da cidade. Com relação aos romances de Duras, há sempre a pergunta: eles são memorialísticos?

O memorialismo literário em Marguerite Duras mostra acentuadamente o viés biográfico na criação literária. Há, em sua obra, a força da memória, a partir das recordações de sua infância em Saigon, dos tempos da guerra em Paris e da sua relação com a escrita. Entretanto, o viés ficcional é o que predomina em sua escrita.

Marguerite Duras, nome literário de Marguerite Donnadiou advém do nome de uma vila da região de Lot-et-Garonne – Duras – ao sudoeste da França, de onde a família paterna era originária.

Nascida em 1914, pouco antes do início da I Guerra Mundial, em Gia Dinh, Indochina francesa – atual Vietnã – no subúrbio de Saigon, viveu com os pais Henri Donnadiou e Marie Legrand em um ambiente colonial.

O pai de Marguerite Duras era professor de matemática e morreu ainda jovem, quando ela tinha quatro anos. A mãe foi para Paris com os filhos, mas resolveu voltar

à Indochina em 1923, quando comprara terras na região do Camboja, as quais pretendia cultivar. As terras, entretanto, eram alagáveis durante seis meses do ano com água salgada, o que inviabiliza o seu projeto; ela era professora primária, dava aulas de francês e tocava piano em um cinema, para criar os filhos.

Apesar dos poucos recursos, Marguerite Duras estudou no Liceu francês de Saigon. Na travessia do delta do Rio Mekong, encontrou “o amante” HuynhThoi Lê, herdeiro de uma família de mandarins, que vai pagar as despesas da família Donnadiou durante dois anos. Esse episódio biográfico dá origem ao romance “O Amante”, que lhe valeu o prêmio Goncourt em 1984.

Aos dezessete anos, Marguerite Duras vai para a França para os estudos universitários, onde cursa Direito. Casa-se com Robert Alteme, redator da Prefeitura de Polícia.

Em 1944, Marguerite Duras entra para Resistência Francesa e combate na rede de François Mitterrand, que viria a ser presidente da França.

Apaixona-se por Dyonis Mascolo, ator de cinema, com quem vive um triângulo amoroso. Em 1944, Alteme é deportado para o campo de concentração de Dachau e Duras adere ao Partido Comunista Francês. Um pouco dessa história é relatada no seu romance, *A Dor*, de 1985. Aos 65 anos Duras encontra-se com Yann Andréa, que viria ser seu último amante e enfermeiro, ele tinha 27 anos.

Marguerite Duras faleceu em Paris, em 3 de março de 1996 e produziu uma obra extensa, que se dividiu entre a literatura, o teatro e o cinema.

Os breves dados biográficos de Marguerite Duras repetem-se em seus romances. A paisagem e lembranças da infância na Indochina estão em “Uma Barragem contra o Pacífico”, de 1950, romance considerado, segundo *Paraíso* (2002, p. 19) um marco na escrita de Duras. A partir desse romance, as personagens e obsessões da autora se repetem em outros romances. A narrativa é centrada em uma personagem denominada apenas “mãe”, que guarda toda semelhança com a vida de sua mãe. O seu romance de maior sucesso, “O amante”, de 1984, também retoma memorialisticamente a Indochina, a sua vivência nessas terras, a mãe, os irmãos, as inundações, o amante. Esse romance é reescrito e lançado, em 1991 sob o título de *O amante do norte da China*.

Segundo Paraíso (2002), os romances que se estendem entre 1959 e 1980 se aproximam mais da estética do Nouveau Roman e são: *Hiroshima meu amor* (1959),

O arrebatamento de Lol. V. Stein (1964); O vice-consul (1965), Détruire, dit-elle (1969), India song (1975).

Os romances de Duras dessa fase ressaltam os processos psíquicos vivenciados pelos personagens, incompreensões, descontinuidades narrativas, surpresas e interrupções de fluxos, cortes que abrem vazios narrativos. Nesse sentido, a leitura de Duras apresenta várias camadas de leitura.

Em “O arrebatamento de Lol. V. Stein”, segundo Paraíso (2002, p. 22), “Há passagens contínuas do passado ao presente, explorando as reviravoltas da memória. Motivos obsessivos estão presentes, como a figura de Anne-Marie Stretter”. Esse romance vai nos colocar a multiplicidade de vozes narrativas. O narrador constrói a narrativa através da memória de Tatiana e, também através de sua memória. Esses artifícios literários que oferecem narrativas truncadas cuja leitura se faz pelos interstícios literários, presenteiam aqueles que encontram nas entrelinhas, nos torvelinhos, a possibilidade de, através de leitura, fundar, em uma leitura singular e criar possibilidades interpretativas.

Lol V. Stein, que dá título ao romance, é a protagonista da narrativa. Seu nome é uma cifra de Lola Valérie Stein. Enquanto as demais personagens têm nome e sobrenome, faltam letras ao nome de Lola. Esse nome se torna um estigma. A princípio, o narrador-observador, sem se identificar, vai construindo a personagem.

Lola é uma mulher de 30 anos, nascida e criada na cidade imaginária de S. Tahala. Aos 19 anos fica noiva de Michael Richardson. Para falar da infância de Lol, o narrador usa o ponto de vista de Tatiana, amiga inseparável de Lol. O que ele sabe sobre a infância e a adolescência de Lol lhe foi contado por Tatiana.

Primeiramente, fala de Lol na escola, das brincadeiras, de como gostava de se isolar com Tatiana; depois situa circunstâncias do noivado de Lol com Michael Richardson e concentra-se na cena que é decisiva, para narrativa, que corresponde à *complicação* da narrativa, ou seja, a cena do baile no Cassino Municipal de T. Beach, cidade de veraneio, onde Lol e Michael Richardson passavam férias.

Embora o referido episódio seja determinante para a narrativa, o narrador nos adverte que ele não foi determinante para a doença de Lol, segundo Tatiana: “*já faltava algo a Lol para estar – ela diz: presente*” (DURAS, 1995, p.8)

No baile, Anne-Marie Stretter chega com sua mãe. Michael Richardson, noivo de Lol, encanta-se com Anne-Marie Stretter. Ele já a havia visto na praia naquela

manhã. Anne-Marie e Michael Richardson se olham. Os dois se enlaçam, dançam, formam um par. Lol está sentada ao lado de Tatiana, atrás das plantas verdes e assiste a essa cena impassivelmente, paralisada.

Depois do episódio em que o *olhar do noivo encontra um par*, Lol entra em prostração. É levada para casa? Durante várias semanas, ela não sai de casa e fica repetindo coisas desconexas: “*não era tarde, a hora do verão enganava*”. A cena do baile jamais se despregaria de Lol.

Depois de certo tempo, quando consegue sair de casa, Lol começa a andar pelas ruas de S. Tahla. Caminha sem direção determinada. Conhece, nesse perambular, aquele que viria a ser seu marido: Jean Bedford, Músico. Casam-se; mudam-se para a cidade de U. Bridge, têm três filhos e ficam dez anos longe de S. Tahla. Sabemos que, em U. Bridge, ela quase não saía de casa. Depois do retorno a S. Tahla, Lol retoma os seus passeios. Nesse perambular a esmo, Lol é tomada por uma cena:

“É o aspecto de seu fim, quando a aurora chega com uma brutalidade espantosa e a separa do casal que formavam Michael Richardson e Anne-Marie Stretter, para sempre, sempre. Lol progride todos os dias na reconstituição desse instante. (...) o que reconstrói é o fim do mundo.

Ela se vê, e aí está seu pensamento verdadeiro, no mesmo lugar, nesse fim, sempre no centro de uma triangulação em que a aurora e eles dois são os termos eternos: ela acaba de perceber essa aurora enquanto eles ainda não a notaram. Ela sabe, eles ainda não. Falta-lhe o poder de impedir que saibam. E aquilo recomeça.” (DURAS, 1996, p.34)

O narrador revela-nos que Lol não pensa no que houve, ela não revive a cena do baile, não pensa mais nesse amor, mas, para ela:

“O homem de T. Beach só tem uma tarefa a cumprir, sempre a mesma no universo de Lol: Michel Richardson, todas as

tardes, começa a despir uma outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem, brancos, sob o vestido preto, permanece lá, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar a roupa, sua tarefa única, e Lol espera em vão que ele a retome, com seu corpo doente da outra ela grita, espera em vão, grita em vão.” (DURAS, 1996, p.37)

Certo dia, quando retorna de um desses passeios, Lol avista Tatiana e segue-a até o Hotel de Bois, onde ela se encontra com um homem. Nesse ponto, então, Jacques Hold, o narrador, assume uma onisciência inventada sobre sua protagonista, quase metamorfoseando-se nela.

De um campo de centeio, Lol espia os encontros de Tatiana e de seu amante, Jacques Hold, no Hotel de Bois. Aqui o narrador nos oferece o enquadramento de Lol a respeito dos amantes que espreita. Mais tarde, diria a Jacques Hold que “Seu quarto se iluminou e eu vi Tatiana passar na luz. Ela estava nua sob os cabelos negros”. (DURAS, 1996, p. 86)

Sob o pretexto de renovar a antiga amizade, Lol entra em contato com Tatiana, que a convida a sua casa. Lá ela conhece o marido e o amante de Tatiana, Jacques Hold. Descobrimos, nesse capítulo, que Jacques Hold, o amante de Tatiana Karl, é o narrador da história.

Lol convida Tatiana, o marido e o amante para irem a sua casa. Lol revela seu interesse por Jacques Hold, mas diz-lhe que ele não deve deixar Tatiana.

Jacques Hold e Lol conversam sobre Tatiana:

“ O vazio é Tatiana nua sob os cabelos negros, o fato. (...) Aí está Tatiana Karl nua sob os cabelos, de repente, entre Lol V. Stein e eu. (...) Ela está morta aos pés de Lol, Tatiana está em seu lugar. (...) Somos dois, nesse momento, a ver Tatiana nua sob os cabelos negros.” (DURAS, 1996, p. 87)

Lol diz a Jacques Hold o dia em que ele deve se encontrar com Tatiana. No dia marcado, Jacques Hold e Tatiana se encontram no Hotel de Bois e lá, no campo de centeio, está Lol a espreitar os amantes. Depois disso, se encontram e falam sobre Jacques Hold e Tatiana. “ela ama aquele que deve amar Tatiana. Ninguém. Ninguém ama Tatiana em mim.” (DURAS, 1996, p. 99)

Certo dia, Lol diz a Tatiana – e faz com que Jacques Hold ouça – que ela foi sozinha passear em T. Beach. Diz a Jacques Hold que, se ele quiser, retornará lá com ele.

Tatiana percebe o afastamento de Jacques Hold. Ele marca um encontro com ela, ao qual ela diz que não irá. Assim mesmo, Jacques Hold vai ao Hotel de Bois e, Lol, ao campo de centeio. Mais tarde Tatiana chega. Pergunta a Jacques Hold se é Lol que o afasta dela. Ele mente e pede a Tatiana que venha vê-lo uma última vez.

Depois de uma viagem de trem, Lol e Jacques Hols chegam a T. Beach e se dirigem ao cassino onde se realizou o baile, dez anos atrás. Eles passam a noite juntos. Lol é também Tatiana Karl. Voltam a S. Tahla e, nessa tarde, Jaques Hold encontra-se no Hotel de Bois com Tatiana Karl e Lol já se encontrava no campo de centeio.

Desde a Antiguidade grega, a memória (*Mneme*) era personificada pela deusa *Mnemosyne*, representante da função poética; era mãe das nove Musas, que se ligavam à criação. Tem-se, portanto, que Literatura e Memória têm uma ligação milenar. O que ocorre são modificações estruturais nas relações que se estabelecem entre elas. As Musas viviam no Olimpo e seu canto servia para alegrar Zeus. O poeta não possuía inspiração, esta não era um atributo seu; a inspiração habitava o poeta quando esse evocava as Musas. A inspiração, portanto, era exterior ao poeta:

Em Homero, o *aedo* fixa as genealogias dos homens e dos deuses, define a proeminência dos povos, das famílias reais, dentre outros, ao passo que em Hesíodo a força numinosa do Canto das Musas faz surgir a ordem das linhagens divinas e, sobretudo, a ordem mesma instituída e mantida por Zeus. As origens tomam um sentido propriamente religioso, tendo o caráter de uma mensagem sagrada. O Canto das Musas narra, por meio da voz do poeta, a gênese do mundo, uma realidade primordial, ao entregar o segredo das origens e revelar um

mistério: o mistério da genealogia dos deuses e do Cosmos.
(CAMARGO, 2009, p. 51)

Essa exterioridade da memória caminha para o mistério da criação, para a possibilidade de retorno à origem. A memória está ligada, também, ao esquecimento. Recordar, no sentido bergsoniano, é também esquecer. Para acionar a recordação tenho que esquecer o presente. A memória sempre ocupou os filósofos; a sua história passa por Platão, Santo Agostinho, Walter Benjamin, enfim, aqueles que empreenderam uma travessia para além do mito e se puseram a investigá-la e a conceituá-la.

Segundo Camargo (2009, p. 54), “O papel da recordação é resgatar as imagens conservadas na e pela memória através de percepções de variada espécie” e complementa que, nesse sentido, a personagem narradora de Proust é exemplar, quando coloca em pauta o tema da memória, pois é diante da sensação de uma “madelaine” mergulhada em uma xícara de chá que sensações da infância afloram e tecem o universo ficcional. A obra de Marcel Proust, “Em busca do tempo perdido”, em seus oito volumes, tornou-se referência para os teóricos que abordam o tempo da memória e a literatura, pois a abordagem do fazer literário e a memória encontram-se imbricados nela.

O universo proustiano evoca uma introspecção; nele o “eu” revela-se, reconstrói-se do resultado dessa memória involuntária. Não é mais possível a afirmação peremptória do “eu sou”, na medida que o “eu” advém como um resultado a posteriori e não um dado a priori.

Não se pode desconhecer que o início do século XX foi marcado pelo pensamento freudiano que revela que o “o eu não é o senhor da sua casa”, conforme já foi mencionado neste trabalho. Esse descentramento do sujeito em relação ao eu, revelado pela prática clínica e teorizado ao longo da obra de Sigmund Freud encontrou seus desdobramentos em Jacques Lacan que retorna a Freud, quando o que havia de mais virulento na teoria tendia a se encolher. Embora a formação de Freud fosse positivista, a sua descoberta do inconsciente e de que ele era estruturado, como diria Lacan mais tarde, à moda de uma linguagem, ele não se deteve na validação científica da sua teoria.

Para Freud, o funcionamento do inconsciente segue o processo primário de funcionamento, em oposição ao funcionamento secundário, que seria o processo ao qual nos submetemos ao falar. Ao “mergulhar na linguagem”, conforme afirma Lacan (1998), o desejo só é possível de ser articulado na demanda. Ainda na teoria freudiana, o processo primário, que é o processo próprio do inconsciente, é estruturado à moda da metáfora e da metonímia, na medida em que opera por substituição e deslocamento. O inconsciente revela-se apenas nas falhas da língua, nos interstícios da linguagem. Contrariamente ao sujeito cartesiano, é a partir da dúvida que sujeito se presentifica efemeramente³. Atos falhos, chistes, sonhos e sintomas são as formas de expressão do inconsciente.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o que Proust conceitua como memória involuntária tem afinidade com o que é da ordem do inconsciente, com aquilo que irrompe no discurso do sujeito e se revela como algo distinto do que constitui o “eu” desse sujeito.

Henri Bergson (2010, p. 84) em “Matéria e Memória” afirma que o passado sobrevive de duas formas distintas: “1) em mecanismos motores e 2) em lembranças independentes”. A primeira forma é aquela que advém do hábito, da repetição de uma mesma ação e que em Proust assume a forma de memória voluntária. Segundo Benjamin (1991, p. 106), essa memória estaria sujeita “à tutela do intelecto”, pois trata-se de uma memória automatizada, incorporada pelo sujeito. A segunda forma de memória é a memória pura, correlativa, em Proust, à memória involuntária. Ela advém de uma lembrança espontânea, que irrompe no sujeito, é imprevisível, intempestiva.

Outro conceito em Bergson (2010) o qual se imbrica com a questão da memória é o de “durée” (duração). O conceito de “dureé” é um dado, fabricado pela ciência, para medir o tempo. No entanto, para Bergson, a “durée” não é quantitativa é qualitativa. O tempo medido pelo relógio pode se revelar, ao mesmo tempo, interminável ou fugaz dependendo da ação psíquica sobre esse tempo.

Segundo Benjamin (1991, p. 106), há um confronto constante em Proust, entre a memória voluntária e a involuntária. Antes de acionar essa memória involuntária, que convoca a infância no gesto de molhar o bolinho no chá, Marcel (narrador homônimo ao autor, que lançando diferença de posições – imaginário e real – faz do nome o

³ É importante observar que o sujeito da psicanálise é o sujeito da linguagem; pela definição de Lacan, um significante é o que representa o sujeito para outro significante. Há uma afânise do sujeito; na medida em que ele aparece entre os significantes, ele desaparece; ele é apenas notícia da sua existência. Na Psicanálise o sujeito é sempre um sujeito barrado, apartado daquilo que poderia dizê-lo; é aquele que desconhece o seu desejo.

traço ficcional que torna indistintos o autor e o narrador) estaria limitado, segundo Benjamin (1991, p. 106), “àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção”. O passado é evocado inutilmente pela memória voluntária, ele não pode ser evocado deliberadamente. Para Proust, o passado só pode ser evocado ao acaso.

Segundo Benjamin (1991, p. 107), a experiência de Proust é fundamental para a restauração da figura do narrador: “Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração da sua própria infância. Mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la”. Em Proust os conceitos de memória voluntária e involuntária não podem ser considerados em essência, pois há um imbricamento entre eles.

A memória em Freud (1989, [1900]) é conceituada, também, como lembrança; a diferença dos termos toma mais relevância quando, na interpretação dos sonhos, ele fala do sistema mnemônico, ao apresentar um esquema do sistema percepção-consciência. Nesse ensaio, ele diz que somente um desejo infantil pode colocar em movimento o aparelho anímico. Ou seja, somente algo que foi recalcado coloca, em forma regressiva, o aparelho anímico em movimento. Para Freud há uma sobredeterminação do sujeito – que nada guarda de proximidade com a predeterminação inatista – que advém da sua constituição psíquica na linguagem e pela linguagem.

Vale também observar que, para Freud, a memória é o que há de mais enganoso para um sujeito. No que é considerado a pré-história da Psicanálise, quando Freud ainda trabalhava com Breuer, as lembranças tinham, para Freud o estatuto de verdade. A prática clínica, entretanto, revela a Freud que as lembranças podem ter um caráter encobridor e ganham o estatuto de fantasias. Elas, entretanto, não perdem o estatuto de verdade para o sujeito. Em 1920, quando da publicação de “Além do Princípio do Prazer”, há uma guinada teórica em Freud e a realidade do sujeito não mais vai ser considerada a partir do que aconteceu ou não no estatuto da realidade, mas cuja realidade psíquica evoca como acontecido. A noção de realidade, portanto, vai tomar outro estatuto; o que é privilegiado é o que tem estatuto de verdade para aquele sujeito. A Psicanálise vai trabalhar nas falhas da língua, no que escapa ao sentido. Nesse aspecto, ela guarda, em parte – pois não tem os mesmos objetivos – uma relação com a literatura, na medida em que ambas trabalham com os interstícios da língua.

Para avançar nos conceitos freudianos e elaborar o que é a causa do desejo, Lacan vai formular o conceito de objeto *a*. O objeto *a* é co-relativo ao objeto da pulsão na elaboração freudiana, a qual ele faz avançar. O que importa, entretanto, é poder mergulhar no deslocamento que esse objeto opera, quando nos reportamos ao desejo.

No senso comum, o desejo tem sempre à frente um objeto que deve ser alcançado, e que, supostamente, vem completar ou locupletar um sujeito. Para a psicanálise, essa é a expressão da fantasia, de um fantasma inconsciente que habita o ser falante, ser da linguagem, traço distintivo do “falasser”. O objeto, para a Psicanálise, é sempre inapreensível.

Marcados pela linguagem, ou melhor, ser constituídos pela linguagem, torna os seres falantes “presas” de algo que lhes escapa. A língua, mediação entre os falantes, opera simbolicamente entre os campos que se estendem no real e no imaginário.

Para a Psicanálise, a formação do “eu” se dá pela via do estágio do espelho, experiência limiar da qual se serve Lacan (1998), para dizer que essa *gestalt*, essa cristalização, essa alienação a uma imagem que a criança toma como a sendo de seu “eu” e que vem pela palavra do outro, ela é da ordem do engodo, pois é de alienação e engendra, ao mesmo tempo, uma função de desconhecimento.

Há, entretanto, algo que não é especularizável, que falta na imagem especular. Essa falta, isso que falta ao sujeito, aquilo que não advém ao universo da imagem, Lacan o formula como o objeto *a*.

O objeto *a* não é um objeto concreto, mas o objeto que causa o desejo. Não se trata de um objeto apreensível, mas é objeto que se perfaz a partir da linguagem, mais precisamente, a partir da margem aberta pela demanda. O sujeito, em sua constituição, encontra-se em uma dependência em relação ao Outro e a demanda abre uma margem, uma fenda, que não se resume na satisfação de uma necessidade. Na condição de falante, o sujeito é marcado por essa falta, por esse além da demanda, que é condição para sua existência enquanto sujeito desejante. Se o objeto *a* é o que não é especularizável, é isso que falta, é dessa falta, desse objeto faltoso, desse pedaço supostamente perdido do corpo que o desejo faz seu motor.

Para Lacan, o objeto *a* é o objeto causa do desejo, o objeto que é a causa de haver desejo, pois é o que resta da operação significante, que tem como produto, a divisão do sujeito, alienando-o, eternamente, ao universo da linguagem.

Considerando a elaboração lacaniana – de sujeito incognoscível e de objeto inapreensível – pode-se afirmar que a memória, portanto, será pensada considerando-se essas referências de sujeito e objeto. A memória será pensada, portanto, a partir de um sujeito barrado, como o sujeito que está alienado na linguagem. Nessa concepção, esse sujeito que, a partir da Psicanálise encontra expressão fora do âmbito do sentido, tornando-se sujeito do significante, esse sujeito se presentifica nas narrativas do século XX. A Literatura, até o século passado, apresentava uma delimitação com a realidade que era inquestionável. O que era real e o que era ficcional estavam estabelecidos diante dos parâmetros que consideravam o “eu” como aquele que sabe. No momento em que o estatuto do sujeito passa a ser questionado e as certezas se apresentam fraturadas, o limite entre o ficcional e o real também revelam a mesma fratura. O que era, em essência, memorialista, passa ser questionado. A verdade cartesiana passa a ser interrogada quando o “eu” perde a sua univocidade. A literatura, arte que nasce da língua, é por excelência esse “locus” em que se pretende encontrar sentido, mas, ao mesmo tempo, se revela esse lugar que, no dito de Mallarmé, “remunera as falhas da língua”.

A memória, a partir de Bergson, perde a sua natureza de unicidade e passa a ser pensada como cindida, como desdobrada, a considerar lembrança e esquecimento como presença e ausência da linguagem. A memória, então:

(...) mobiliza a afetividade, o inconsciente, o involuntário, e o metafórico reconhecimento da ‘ambígua trajetória’ da existência humana, na qual lembrar e esquecer são faces da mesma moeda. E, sendo assim, imaginação e memória são indelimitáveis, por se manifestarem interpenetradas, ao promoverem a recordação e, concomitantemente, o esquecimento, sem o qual não se expressam as ‘imagens-lembranças’. (SOARES, 2009, p. 28)

A concepção que Angélica Soares traz da memória, na citação destacada acima, é importante no sentido de se poder pensar o memorialismo literário no romance do século XX. O memorialismo literário, a partir desse século, deverá ser pensado a partir de uma perspectiva topológica e não mais linear.

A protagonista de *O arrebatamento de Lol V. Stein* toma relevância quando se trata de investigar o narrador, pois há um trabalho do narrador na construção da personagem que se revela a própria construção da narrativa.

Lola Valérie Stein; esse nome só é revelado no terceiro capítulo. “Pronunciava seu nome com raiva: Lol V. Stein – era assim que ela se designava”. (DURAS, 1996, p. 16) Passou a designar-se assim depois da cena do baile no Cassino de T. Beach.

Lol, como falar dessa personagem? O arrebatamento que ela exerce sobre os demais personagens da obra convoca, também, cada leitor. Somos capturados por essa personagem que tem sua existência somente no Outro. Jacques Hold, o narrador, constrói a figura da protagonista recorrendo a outra personagem – Tatiana – e, ao mesmo tempo, recorrendo, também, ao que é desconhecido de si mesmo e que se perfaz na criação. Assim, no fluxo da escrita, como que levados por uma torrente, somos carreados para uma espacialidade sem ocasião. Sem delimitar o que é Lol V. Stein, somos carreados a este nada, a este vazio em torno do qual se constrói a personagem. Quanto a isto, Kristeva (1989, p. 207) é contundente: “A morte e a dor são a teia de aranha do texto, e coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali de verdade”.

Em “O arrebatamento de Lol V. Stein”, o narrador não é onisciente; é um narrador-observador, aquele que expressa o foco narrativo a partir do que vê ou do que lhe é dito. A equivocação produzida pelo narrador carrega, para a obra, uma inquietude, quando ele nos adverte que é um narrador-observador, mas que, também, é um narrador-criador, transgredindo, ou melhor, enodando as regras do universo ficcional:

Não acredito em mais nada do que diz Tatiana, não estou convencido de nada. Aqui estão, mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma, irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein. (Duras, 1996, p.9)

A partir do quarto capítulo, conforme já nos advertira anteriormente o narrador na citação acima, a narrativa toma outro tom. O narrador que, até então nos revelava a protagonista, Lol, através do que lhe contara Tatiana, sem emitir qualquer julgamento,

revela-nos, abruptamente, que a conhece; que a seguia em seus passeios quando ela voltou a S. Tahla. Desse ponto em diante, o narrador inclui-se na história como narrador-personagem e não mais como narrador-observador. Primeiramente, ele se diz um personagem que observa, furtivamente, a protagonista. Posteriormente, ele se envolve com Lol. V. Stein e a ligação entre eles vai sempre num sentido crescente, marcada sempre por uma triangulação.

A narrativa entrecortada faz da tessitura do texto literário uma armadilha da qual somos uma presa fácil; arriscaria dizer que ficamos siderados pela escrita de Marguerite Duras, na pele de seu narrador, assim como Lol, se faz uma presa da cena do Baile do Cassino de T. Beach e faz de todos os personagens e leitores sua presa.

A narrativa de Marguerite Duras não pede licença; ela invade o leitor; ou ele a abraça, ou a abandona. Não se tem escolha. Logo no início do romance o narrador mostra sua marca:

(...) Depois que as inspetoras tinham ido embora, sozinhas no grande pátio onde naquele dia, em meio às músicas, se ouvia o barulho das ruas, vamos, Tatiana, venha, vamos dançar, Tatiana, venha. É o que sei. (DURAS, 1996, p. 7)

No trecho acima vemos a voz do narrador confundir-se com a voz da Lol, quando chama Tatiana. Não há uma delimitação precisa entre a fala do narrador e a da personagem. Não há marcas de travessões, aspas ou dois pontos, que delimitem as falas do narrador e do personagem. Lol parece estar tatuada no narrador; salta de sua escrita como o desdobramento de seu pensamento. Ele está impregnado de Lol, o que torna interessante e desconcertante a narrativa.

Quase como a passear pela voz do narrador, vamos construindo – dos fragmentos quase cinematográficos – a protagonista, sem aviso prévio da história do narrador.

Em outro trecho, por exemplo, a temporalidade narrativa encontra-se sem delimitação; não há sucessão de fatos. Os advérbios temporais se imbricam numa construção ao modo das formações do inconsciente: “Pagava agora, mais cedo ou

mais tarde aquilo que deveria acontecer, a estranha omissão de sua dor durante o baile”. (DURAS, 1996, p. 17)

O transcorrer narrativo vai num crescente linear e, ao mesmo tempo, produz torvelinhos e essa talvez seja a graça da autora, seu estilo próprio, que captura o que há de perdido em cada leitor.

Nada é óbvio. Nada é literalmente entendível. Embora o enredo seja situável, é da metáfora e da metonímia que a história emana e não o seu inverso, como é habitual nos romances realistas. Nesse sentido, a memória do narrador vai apresentar vários níveis: primeiramente, ele constrói personagem através da recriação da narrativa de Tatiana. Nesse momento ele usa o artifício de reproduzir o que o outro lhe contou. Em um segundo momento, ele passa narrador-observador a narrador-personagem. Mas o que é interessante é que o aspecto memorialista do romance revela em si, o aspecto ficcional. O narrador afirma que não se trata somente do aspecto memorialístico da obra, mas que ele, enquanto narrador, tem presença criativa, que a sua narrativa é ficcional. O narrador transborda, assim, os limites da diegese e estabelece um diálogo com o narratário, na perspectiva de estabelecer um dentro e fora da narrativa, cujo trânsito só pode ser pensado em uma perspectiva topológica, à moda da banda de Moebius, que não mostra, especialmente, uma figura geométrica que não se delimita por um dentro e um fora, mas coloca em relação de contigüidade o que está dentro e o que está fora.

O que há de importante e surpreendente no narrador em “O arrebatamento de Lol. V. Stein” é que ele é a peça fundamental na construção memorialista-ficcional do romance. Ele dá a tensão da literalidade e, ao mesmo tempo, a tensão que advém da figura da protagonista.

O narrador constrói a narrativa através de uma memória que é, ao mesmo tempo, recriação e memória involuntária. A memória involuntária, ele a situa, no lado da literalidade. Marguerite Duras inventa, assim como outros autores de romance do século XX, uma nova morfologia para o narrador.

O narrador em primeira pessoa é o narrador moderno por excelência:

O narrador em primeira pessoa é testemunha. Não só testemunha de seu tempo, que isso o narrador em terceira pessoa também o é, mas testemunha de si mesmo. (...) O

narrador passa ter um papel do relator, mas um relator diferente, um relator de suas angústias. (COSTA FERNANDES, 1996, P.106)

O narrador do romance objeto deste estudo, em primeira pessoa, vai se mostrar dentro e fora da narrativa. Em Marguerite Duras há uma coalizão entre o narrador, que busca a história em suas memórias e há também, essa figura do narrador que se constrói ao mesmo tempo que constrói a narrativa. Ele narra, age, e, ao mesmo tempo, se constrói enquanto esse personagem que surge do discurso literário.

Pode-se afirmar que a literatura do século XX centra as suas discussões, na função do narrador. Benjamin, Adorno, Lúcsaks, dentre outros, abriram possibilidades de investigação sobre a função do narrador na construção do discurso literário. A importância da função do narrador e das vozes que ele assume na narrativa vai colocar a literatura em diálogo aberto e ininterrupto com a história, com a filosofia e com outras áreas de conhecimento. O narrador moderno não é mais aquele que buscou inspiração nas Musas para contar a sua história. A sua memória não é a memória límpida e clara de um ser iluminado que tem o dom de revelar uma história. O narrador moderno vai tecer a narrativa a partir de uma memória involuntária, que se perfaz em escrita à revelia do escritor. O narrador do século XX se entrega às dúvidas, às incertezas, considerando o que há de nebuloso em sua narrativa e, no caso de “O arrebatamento de Lol. V. Stein”, fazer do leitor o seu comparsa na angústia da construção da protagonista, pela qual está siderado.

Consideramos que o estudo da memória investigado no texto literário, seja na poesia ou na narrativa, torna-se fértil e instigante e possibilita desdobramentos infinitos. Este trabalho tem o intuito de reunir algumas considerações para se pensar a memória do narrador em “O arrebatamento de Lol. V. Stein”, o que as torna apenas um campo aberto a investigações teóricas que possam advir.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CAMARGO, Flávio Pereira. *A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust.* In: REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas. V. 1, n. 1, março de 2009.

COSTA FERNANDES, Ronaldo. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *O ciúme e o nouveau roman, de Allain Robe-Grillet.* Artigo da página <http://www.revista.agulha.nom.br/rcfernandes1.html> capturada em 06/08/2007.

CHEMAMA, Roland (org). *Dicionário de Psicanálise.* Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

DURAS, Margurite. *O deslumbramento de Lol. V. Stein.* Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Escrever.* Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* A interpretação dos sonhos [1900]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.

KRISTEVA, Júlia. *O sol negro: depressão e melancolia.* A doença da dor. Trad. Carlota Gomes. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Outros escritos*. LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. Trad. Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

MÜLLER, Andrea Correa Paraiso. *Tendências da literatura do século XX em Marguerite Duras*. Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR. Uniletras, volume 26, 2004.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008. (Originalmente apresentado como Dissertação de Mestrado, Filosofia, 2005/ PUC-SP.

PARAÍSO, Andrea Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SOARES, Angélica. *Transparências de memória: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

_____. *Anotações do Curso Memória e Literatura*, ministrado no Curso de Doutorado em Ciência da Literatura. São Luís (MA), 2010.